

## 浜田浜雄講演会「私とシュルレアリスム」解題

大谷省吾

以下に紹介する浜田浜雄の講演会は、東京国立近代美術館が1975年9月27日－11月16日に開催した「シュルレアリスム展」に関連して行われた美術講座「シュルレアリスムと日本」のひとつである。「シュルレアリスム展」は、ローランド・ベンローズの協力を得て(彼は、浜田の講演中で言及されている、1937年に東京で開催された「海外超現実主義作品展」の協力者でもある)、海外作品57点、そしてシュルレアリスムに影響を受けた日本の作品26点、合計83点が展示され、あわせて映画4本が上映された。

会期中の美術講座のプログラムは、以下の通りである。いずれも当館講堂で18:30－20:00に開催された。

10月31日 植村鷹千代「シュルレアリスム 西洋と日本」

11月4日 中原実「私とシュルレアリスム」

11月7日 福沢一郎「私とシュルレアリスム」

11月11日 浜田浜雄「私とシュルレアリスム」

11月14日 杉全直「私とシュルレアリスム」

このうち、中原の講演会については、すでに『現代の眼 東京国立近代美術館ニュース』447号(1992年2月)に抄録しているが、今回は浜田浜雄の講演について文字起こしを試みた。

浜田浜雄(1915－1994)は、講演中でもその生い立ちが彼自身により語られているが、山形県米沢市に生まれ、帝国美術学校(現在の武蔵野美術大学)に学び、在学中の1938年にグループ「絵画」を結成して、シュルレアリスムの影響を受けた作品を多数制作した。本展に出品された《ユパス》(1939年、p13参照)は、この「絵画」第2回展の出品作である。戦争への応召と抑留経験を経て、戦後は1953年に「グラフィック集団」の結成に参加し、グラフィックデザインの分野でも活躍したほか、写真、オブジェなどの制作も手がけた。没後の1996年に渋谷区立松濤美術館で回顧展が開催され、その後、遺作・資料のほとんどが郷里の米沢市に寄贈されて、2006年に米沢市上杉博物館で改めて回顧展が開催された。

当館では、2003年に開催した「地平線の夢 昭和10年代の幻想絵画」展に彼の作品5点を展示した。この展覧会は、従来サルバドール・ダリの模倣と片付けられてきた昭和戦前期の前衛絵画の一群について、そこに描かれた地平線に着目し、地平線の彼方と手前に描かれ

ているモチーフの構造分析を通して、当時の画家たちが閉塞した時代状況からの脱出願望をイメージ化するために、ダリに接近したのではないかという仮説を提示したものである。そしてこれらの作品を、広い意味での浪漫主義の文脈に位置づけるべきではないかと提案した。

この展覧会の中でも、浜田はダリとの影響関係を考える上でキーパーソンのひとりであった。グループ「絵画」時代にきわめてダリ的な作品を集中して描いた浜田はしかし、彼にとってシュルレアリスムが当時どのような意味をもっていたのか、ほとんど書き残していない。雑誌『みづゑ』1969年5月号掲載の「グループ『絵画』のころ」という回想文が、ほぼ唯一の手がかりであった。その中でも彼は「私にとって1940年前後からの数年は、その棺の蓋を開くことに最もためらいを覚える時期である」といい、当時を回想することに消極的な姿勢を見せている。そのため、この当館での講演会記録は浜田らの戦前の活動の内実を知る貴重な資料と考えた。はたして、劣化した録音テープから聞こえてきた彼の声は、淡々としながらも、ときにユーモアをまじえ、当時の画学生の新しい芸術にかけた情熱の一端を鮮やかに浮かび上がらせた。また同時に、きわめて困難な社会状況下での芸術家のあり方という、きわめて重いテーマをも、私たちに突きつけてきたのだった。

講演の中では、交友関係や制作のエピソードなどが豊富に語られているが、とりわけ重要なのは、制作上の問題意識を述べた以下の部分だろう。

時代的な環境というか、その頃の状況はひじょうに抑圧された、一辺倒のひきしめられたかたちの状況でして、いってみればそういう厚い壁に張り巡らされた中で、芸術家たちは仕事をやっていたわけです。(中略)当然そこに、どういふふうにして自己解放をやっていくか、というような知恵というか意識がはたらくわけです。(中略)そういう結果から、パロディだとか、サティールだとか、あるいはソフィスティケーション、ブラックユーモア、ジョーク、あるいは直接通じないような韜晦趣味というか晦渋さとか、そういうスタイルというのが、一種の隠れ蓑のようなかたちで、当然出てくるわけです。当時の他の、いろんなシュルレアリスティックなグループの絵をみると、ひじょうに苦渋に満ちた、あるいは暗鬱な、あるいはグロテスクなものがかかなり目立ちました。……そんなところに僕は日本のシュルレアリスティックな絵画の必然性というものの一部があるのではないかという気がするわけです。

ここには当時の画家たち、少なくとも浜田自身の、シュルレアリスムに接近した動機が率直に語られており、前述の「地平線の夢」展で提出した仮説とも呼応する。昭和戦前期の前衛美術運動を考える上で、きわめて貴重な証言であるといえるだろう。

なお、今回の書き起こしでは、講演前の司会者による作家紹介、および講演後の質疑応答については割愛した。また、講演中の事項について、必要に応じて大谷が文末に註を付した。

浜田浜雄「私とシュルレアリスム」(講演会記録)

1975年11月11日(火) 東京国立近代美術館講堂  
書き起こし、註:大谷省吾

浜田です。……ここは禁煙でございますか。そうですか、ええ結構です。

……実はみなさんに切実に何かお伝えしたい、といった内容のものは、僕は何も持っていないんです。最初はお断りしたんですけれども、何かこう、ずるずるとお引き受けするかたちになったのですが。お話があったときから時間がありましたので、本当は自分の作品をスライドにとったり、オブジェをスライドにとったりしながら、それを見ていただきながらお話しすれば、かなり納得していただけるし、具体性をもってくるわけですから、そうしようかなと思ったのです。あるいは……ちょっとプライベートな事情を話しますと、私は三年ほど前に移転をしました。引越しのままの荷物が山のように積んでありまして、いまだにそれがちっとも減らないのです。そこから資料を引っ張り出したりするのはたいへんな大事業なのです。それから作品にしても、古い作品というのは郷里の方にありまして、これもちょっと腰の重い僕としてはたいへんなことなので、考えてはみましたが、これは実行しませんでした。

次に考えたことは、みなさんのような大勢の方を前にしてお話をするというのは苦手中の苦手なものです。それであらかじめテープか何かに吹き込んで、それを編集してみなさんに聞いてもらいながら、僕はただ、口をばくばくと動かすという、そういうことも考えてみたのです。そういう意味では僕はたいへん誠実な男だということを知っていただけたらと思う。ただ何もなかったという意味では、恥ずかしいことですが、ずいぶんずぼらというか、ものぐさな男なわけです。こんなことから、僕の人柄というのは、わかっていただけたような気がするのですが、けれども。

話の内容というのは、具体的な資料も何も持ってきておりませんので、私が「絵画」というかシュルレアリスムの潮流と、どんな関わりを持ちながら、まもなく戦争に入るわけですが、学校時代、それからその後、どんな過ごし方をしたかという背景だとか環境だとかということを一応お話してみたいと思っております。それからさきほど質問をしてくださってもいい時間を、とおっしゃいましたが、これは、最初からでも質問なり意見なり、ございましたら自由にやっていただけてけっこうです。普通の会話ですと、聞いている方から、こちら側のしゃべったことがすぐ敏感に反応してきて、それにまたこちら側が触発されて、さらに発展して、核心にもっと肉薄していくというような、そういうケースが多いと思うのですが、一方交通ですと、聞いている方はそうではないでしょうけれども、私は慣れないものですからしらけてしまうんですね。それでとちったり、自分でもわけのわからないことを、もぞもぞ言ってしまったりする危険があるわけです。ですから、できるだけリラックスしたかたちで、座談のようなつもりで聞いていただきたいと思います。

実は今朝になって初めておおまかなメモを書き取ってきてはみたんですけども、この通りにうまく話せるかどうかはあぶないんですけども。年代なんかもたいへんあいまいなことになるだろうと思うのですね、そういう点は、その当時の年代的な資料というものが今ひじょうに豊富になっているわけですから、そういうことで調べていただければいいと思います。

何年前か忘れてしまったけれども、エニウエトク環礁というところでアメリカが核実験をやりました。そのときの記録フィルムだとか、あるいはスティール写真をごらんになったことのある人もあると思うのですが、そういう方は、そのときの写真を思い出していただきたいのですけれども。僕はあの写真を見てびっくりしたんです。びっくりというか感動というか。というのは人類が今までに作った最高にして最大のダイナミックな造形じゃないかというふうに思うのですね。中にはダイレクトに悪というものをつなぎあわせて反対なざる方もいらっしゃると思いますけれども、僕は別に核実験を礼賛したり賛美したりするわけじゃなくて、造形として、そういうものを人間が作ったという、それはすぐ消えてしまったかもしれないけれども、そういうものを垣間見たというだけでも、たいへんな感動を受けたわけです。こう、今僕が身の危険だとか、何かを少しも考えることなしに、みなさんに発言できるということ、これは、こういう感じ方ができるものとずっとたどってしてみると、おそらくボードレールあたりに行き着くのではないかと思うのですね。ボードレールのことはまたあとで触れますけれども。それから、こういうことを言わせる自由というものをもたらしたのは敗戦のおかげだと思うのです。ということは、それとは対照的に、私たちが学生時代、といわず戦前を通じて、生きてきた時代というのは、こんなことは片言もいえない、そういう時代だったわけですね。

私が、昭和何年頃か忘れてしまったけれど、とにかく帝国美術学校というところに入ったのです<sup>(1)</sup>。これは、どうしても絵描きになりたくて入ったということではなくて、半分は逃避だったわけです。ということは、家の仕事を手伝われるのがいやで、それが大部分の理由で、他にできることもないから、絵でも描こう、というひじょうになまぬるい考え方で、それと一方には芸術家に対するあこがれというものが半分くらい。そういうかたちで、今はありませんけれど、帝国美術学校というところに入學したわけです。入って早々、面接試験というのがあるわけです。そのとき私に質問した先生が、「君は珍しく語学と数学がいいな」と漏らしたわけですね。それを聞いて、僕は、よっぽどこの学生というのは程度が低いのではないかと思って。校舎もかなり粗末なものでしたし、なんかえらいところに来ちゃったなと、しょぼくれた感じになって帰ってきたわけです。今言った数学というのは幾何学、平面幾何学ですね。語学というのは英語ですけども、とくに抜群に何か優れていたということではなくて、平均的なものだったと思います。

学校に入ってもまもなくストライキが始まったのです。というのは、学校の経営陣の方の経営上のトラブルでもって、分裂してしまったわけです。一方は多摩美術大学という、今あるあの学校の前身になったわけです。先生たちも二分しまして、その残った方の先生たちを擁護するためのストライキだったわけですね。普通、学校に入ると、入ったクラスを中心にした横のつながりというものが卒業するまでだいたいつながる。そんな関係が多いと思うのですけれども、そのと

きは上級生が委員長になって、全部ひじょうに積極的にストライキを盛り立てていったわけです。そのために縦のつながりといいますか交流というのがひじょうに強くはたらきかけてきて、これは僕にはたいへん、あとで考えるとひじょうに幸福なことだったと思います。それで上級生なんかとも知り合いができたり、勉学的な共同体意識といいますか、そういう紐帯とでもいいですか、強いつながり、それから精神的な高揚というものが盛り上がっていったわけですね。それで、この学校の特徴はアンチ・アカデミズムというところに旗印をおいて、その当時アカデミズムというものがあつたとはいえないと思うのですけれども、いわば官展、そのころは帝展とか文展といったと思うのですけれども、そういう官展的なものに対するアンチテーゼとしてのリアクションをひじょうに目標にして盛り上がっていたのですね。そういう意味ではなかなか活気にあふれた内容だったと思います。

そういう上級生なんかと交流がではじめて、こっちは何もわからない、田舎からぼかっとでてきた画学生ですから、ほとんど絵のことは実技的なことはわからないわけですね。例えば線という、みなさんご存じの、ずっと描けばどんなものでもいちおう線になりますね。その線というのが今まで考えていた概念からはみ出してしまふのですね、その人たちが話している線という言葉の内容というのが、それがわからなくて。常識とはかなり違った世界、そういうものを感じ取ったわけです。線というのは太いのや細いのや幾何学的なものとか、断絶して点々とした破線のようなものでも線であるし、仮にものを描くにしても、輪郭線を描いて、それじゃ物体には線はあるかという、実際にはないわけですね。絵でみるような。でもやっぱり絵に描く以上は線が必要であるし、それでは物体と空間との、空間というか背景との中間にあつていいのか、とか、あるいは物体に付属するのか、背景に消滅していくものかとか、いろんな疑問が出てくるわけです。僕はそういうようなことから、たいへん自分の無知を恥じましたし、恥じるということより、劣等感に近いような無知を自覚したわけです。それから言ってみれば飢餓状態みたいなかたちで、やみくもに本を読み展覧会を見て歩き、それから描いていたわけです。

この頃は眠るということがたいへんもつたいなくて、醒めている時間、動ける時間というもの短くしょうがなかったわけですね。だから食事をする時間も惜しくて、今は宇宙食のようなものがありますけれども、その頃は丸薬のようなものができて栄養補給さえすればいいようなものがどうしてでてくれないんだろうな、ときかんに考えたものです。それほど時間が惜しいというか、盲目的に猪突猛進しているようなかたちで。しかもはっきりとした目標とか方法論があつたわけではない。試行錯誤の繰り返しを延々と続けていたわけです。

一年の終わり頃に、ストライキを契機に友達になった同級生がありまして、彼と家を一軒借りて、自炊生活に入ったわけです。この同級生というのは、それまで何回もいろんな展覧会に出しては落選して、かなり展覧会ずれして、こういう効果をだせばいいんだ、とかいろいろ教えてくれるわけです。その友達が来年二科に出そうという誘いをかけてきたわけですね。学校の規定からすると、三年以上にならないと公募展に応募してはいけないという規定があつたのです。こちらはそんな規則に違反していいのかという、たいへん純なところを見せたわけですがけれど

も、みんなやっているんだからやろうやろう、というわけで、それに便乗したようなかたちで、描き始めたわけです。

大ききからすると最低三十号以上でないといけないので五十号のキャンバスを三畳くらいの狭い部屋にたてかけて、やり始めたわけです。いままでスケッチ板とか、せいぜい十号くらいのキャンバスしか扱ったことのなかった僕には五十号のスペースというのはたいへんな広さに思えて、ちょっと手が最初は出せなかったみたいな感じでした。それで、昼描いて夜また描き続けるわけですけども、夜は昼光灯で描いているわけですけども、夜、だいたい色彩的にまとまったなと思って昼見ると、全然バランスが崩れているんですね。昼の間にこれはいかんと思ってまたやりだして夜見るとまた違う。それは光線の質が違うから当然バランスが崩れるのはあたりまえで、最初はそんなこともわからないのでシーソーゲームを続けながら十ヶ月近くも描き続けたのです。だからその絵は盛り上がりすぎて、みなさんがたぶんご覧になったと思う《ユパス》のような薄塗りのものではなくて、おそらくその何十倍の高さまで盛り上がった画面でした。

その当時の二科というのはまだ権威があった、といっけなわけではなく、当時としてはたいへん権威のある公募展だったわけですね。それで、何も描いたことのなかった人間が描いたからって、それが入るはずはないし、友達だって今まで入ったやつはないし。後は野となれ山となれという感じで、日本海の海水浴場に、まっすぐ搬入してから直行して波と戯れることに専念していたわけです。そんなある日、電報がきて入選したという知らせを受けまして、それが二点入ったのですね<sup>(2)</sup>。それがちょっとした感激だったのですけれども、キツネにつままれたような、本気にできないような感じだったわけです。それまで親父は、そのうち気が変わってやめるだろうぐらいに踏んでいたのですね、美術学校に入ったということ。ところが一応展覧会に、しかも初入選で二点入ったということで、あるいは少しは天分があるのかもしれないというので、初めてそのときに、絵描きになることを正式に許してくれたようなことでした。

その後で新宿に天城画廊という小さな画廊がありましたけれども、そこが主催した「二科十二人展」というタイトルの展覧会を企画したんですね<sup>(3)</sup>。それに、僕も勧誘を受けまして、急に世界が違って来たようなとまどいを感じたのを覚えています。それで、学校のまだ二年生だなんていうのがばれては汚券にかかわるというので、友達と相談しまして、親父のインバネスというか二重回しというのがありますね、今はあまり見かけませんが、それを着て、ひきずるように長いものだから足駄をはいて、そして風呂敷に包んだ小さな絵を二点持って「なるべくお前、しゃべるなよ」といわれて、その画廊に運び込んで早々に帰ってきてケラケラ二人で笑いながら帰途についたのを覚えています。そんな、たいへん純真というか、世間知らずというか、そんな状態だったわけです。

翌年も二科には一点出しましたけれども<sup>(4)</sup>、だいたい幻想的なロマンチズムとでもいうような、ほとんど色彩のない、画面に月が二つぐらい浮んでいるような、そんな画面だったのですが、この頃はまだシュルレアリスムというものと直接に関わりをもつということはまだなかったで

す。

ただ、私は田舎にいる頃からたいへん多読主義というか、何でもかんでも手あたりしだいに読み漁るような癖がありまして、かなりフランス文学かぶれでやっていたのですが、そういう多読主義の中にはさまって、画集だとかそういうようなものも日本人よりは外国人の画集なんかを少しは見たり貯めたりしていたので、頭脳的には少しは新しい絵の動きというか新鮮な流れというものを感じ取っていたわけです。そのころ、十五、六歳の頃だろうと思うのですけれども、『詩と詩論』なんかのカバーの装丁に福沢一郎さんのカラージュが載っていたのがありました<sup>(5)</sup>。これはまるでそれまでの絵というものの素朴な解釈のしかた、あるいは概念というのとはまるで違った、ひじょうに強烈な印象を受けたのを覚えております。ですからシュルレアリスムというのがあるとかダダイズムというのがあるとかピュアリズムがあるとか、いろいろなイズムというものがあることは知っていたのですけれども、実際にそういう絵に身近に感じられるようになったきっかけというのは、瀧口さんとか山中散生氏が主催してやった1937年のシュルレアリスム展ですね、銀座の並木通りの画廊だったと思います<sup>(6)</sup>。ここではマン・レイのあの唇が浮んでいる絵だとか、それからハンス・ベルメールのデッサンもありましたけれども、僕はむしろ彼の幽霊写真みたいな、マヌカンといっしょにとった写真をひじょうに印象強く見たのを覚えております。そのほかにも例えばイヴ・タンギーの作品なんていうのはたいへんリリックな、スマートな作品だったのを覚えていますね。マグリットの、あれはデッサンのようなもの、ひじょうにウイットにとんだ、デッサンのようなものがあつたような気がしますけれども。印象に残っているのは、そのほかの画家もたくさん出していたと思うのですけれども、そんなところですね。

そんなことからその年のいつ頃か忘れましたけれども、瀧口修造さんのところに仲間と一緒に訪ねていきまして、アパートの一室に奥さんと二人でいらしたわけですが、そこへ行って、こちらは硬くなって何をしゃべったのかわからないような、緊張のしかたで、しゃべったのを覚えています。これは、後で他のグループの連中から聞いた話ですけれども、「絵画」という連中が話に来ただけけれども、あの連中が何を話しているのかちっともわからなかった、と述懐していたそうなのですが、それほどこっちは何がなんだかわからない状態をそのままもっていたようなかたちで、とにかくぶつかったようなかたちだったですね。

この学校の系統のグループには「アニマ」<sup>(7)</sup>っていうのがありました。これは帝国美術の人たちだけでなく東美(東京美術学校)の人たちも入っていましたけれども、この「アニマ」はだいたい小松清さんに師事していたようです。今、生き残っている人がいらっしゃるかどうかわかりませんが、なかにはひじょうに凄惨な、悲惨な死に方をなすった方だとか、とにかくひじょうに悲劇的なグループだった記憶があります。

「アニマ」には小山田二郎さんなんかもいたかもしれませんね。小山田さんとは先輩としてたいへん僕もいろいろ師事したり、行き来をそんなに密にしているという関係ではありませんけれども、お互いに仲のいい間でした。ただ最近はある事情で蒸発しちゃって、どっかでどんな生き方をしていたらっしゃるか知らないけれども、あいかわらず楽しんで絵を描いていらっしゃるので

はないかと思っています。

それから「JAN」<sup>(8)</sup>というのがその下にあり、このグループは今でもありますけれども、名前は残っていますが内容はかなり違ってきているようです。このグループは柳亮さんに師事しているような、そんなかたちだったですね。

それからその次に、(自分の)一級上に「表現」<sup>(9)</sup>というグループがありまして、ここにはひじょうに瞩目されるというか、僕なんかも期待していた人たちが何人かおられます。今度の会場には出ているかどうか知りませんが、森堯之君だとか浅原清隆君だとか、どちらも亡くなってしまいましたけれども。この「表現」というのが、瀧口さんにたいへん近いところでいろいろ活動をやっておりました。

そのあとに「絵画」<sup>(10)</sup>、ラ・パンチュールというグループを僕たちが作ったわけですが、言ってみれば、あの当時のしんがりのグループとでもいったような、そういう結果になってしまったわけです。ほかに「ジュヌ・オム」<sup>(11)</sup>なんていう、残り物が集まったようなものも、帝美関係ではあったわけですが、その他にも「黒色展」<sup>(12)</sup>とか「飾画」<sup>(13)</sup>だとか、かなり画壇に地歩を占めている人たちのグループ展というものはもちろんあったわけですが、帝国美術という学校を母体にして前衛的な絵画活動をやったグループというのは、そのようなものだったと思います。

他にも、特殊な惜まれる作家というのは、帝国美術のグループに入っていたかどうかわかりませんが、この美術館のニュースの中に江川さんの書いた中<sup>(14)</sup>に矢崎博信という人の名前が載っておりますけれども、この人も二年くらい上級の人ですが、ひじょうに日本的なというか、俳句と絵画を結びつけたような、そういう特殊な試みをやっていて、その先がどうなるのかなと期待していた一人でした。この人も亡くなってしまっているわけです。

1938年か1937年か忘れてしまいましたけれども、「絵画」展を銀座の紀伊国屋の、細長い小さな画廊が若い人たちによく利用されておりましたけれども、そこで展覧会をやったわけです。これは何回続いたか、回数をはっきり覚えていませんけれども、二年か三年を通じて四、五回やったように記憶しております<sup>(15)</sup>。その展覧会でどんなことをやったかといいますと、例えばシュルレアリスムの運動の中でいろいろ、スーポーとブルトンが実験したり、エリュアールとブルトンがやったり、いろんな実験をやっているわけですが、例えば「妙屍体」というような共同制作ですね。原語はなんというか僕は覚えてませんが、当時日本語ではそう訳されていました。これは、賭けか何かの方式で、こう一枚の紙に線をやって、いろいろ交差して、そして折り畳んで、どれだ、とたどっていくと、とんでもないところに行くという賭けの方式がありますね。それと似たような、最初の人何か絵を描く、次の人に線だとかフォルムだとか色だとか、そういうパトンを渡していくわけです。次の人は前の絵を全然知らないで、そういう手がかりになるものだけを基準にして自分のイメージを発展していく。そういうつながりが続いていくという画面ですね。これはコラージュの効果にも似たものだけれども、作家がそれぞれ違うというところにひじょうに面白みが、偶発的な効果というか驚異というものが発生するわけです。



それから私の場合は写真なんかも出しております。これはあの当時、新宿の西口にあたりますか、そのへんに専売公社のようなもの、何でしたか忘れてしまけれども大きな古い明治時代のレンガ造りの建物が建っていたのです。それが取り壊されてでこぼこの広場になっておりまして、それがひじょうに面白くて、かたになったようなかたちに残っている部分があったり、その上に古い大きな木の株がタコのように足を這わしていたりというような変な風景だったわけですね。それが将来は市民広場になるということでした。そこに友達二人ほど動員しまして、その高いところにのっかって、コウモリ傘で銃を撃つような構えをしてもらったり、影のところに他の友達にはうずくまってもらったりというような、変な、市民広場という題名のシリーズを三点か二点、出したのを覚えてます<sup>(16)</sup>。

写真の結果というのは、今の写真技術からすれば目もあてられないような、露出過多で、映像を焼き出すまでがたいへんな苦労だったわけです。僕はその頃まだ現像室を持っていないものですから、街のDP屋に頼んで伸ばしてもらいました。

それから「オノレ・シュブラック嬢の失踪」<sup>(17)</sup>という、これはモデルを使いまして、これは多分にさっき申し上げたペルメールの写真の影響もありましたし、それから「オノレ・シュブラック」というのは、アポリネールのコントのなかに「オノレ・シュブラック氏の失踪」というコントがあるのですが、それをもじったというか、パロディといえますか。写真に小さなリボンを貼り付けたり、毛のはえた植物の種を貼り付けたり、とにかく変なことをやった写真です。「市民広場」のほうだったと思いますけれども、もう亡くなられましたが村野四郎さんという詩人がおりました。この方が、そのころノイエ・ザッハリヒカイトの用語を大いに喧伝しておられた方で、「ひじょうに即物的でこれはおもしろい」とほめられたことがあります。こっちは、ノイエ・ザッハリヒカイトというものの中身は何もわからない、ただほめられたんだなということがわかっただけでした。それから、写真では、ふつうは紙の上でフロッターージュというのをやるんですけども、ガラスの上でやりまして、それをさらに写真の伸ばし機の下で焼き付けて、なんとも幼稚な写真を何点か出したのを覚えてます。

それから私の場合、スケッチ板からよく……スケッチ板には木目があるのがあります。そういう、面白そうな木目のあるやつを画材店で選びまして、ストックしておきます。その木目をそのまま使って、そのフォルムから自分のイメージを発展させていくというような、そういう作り方をよくやりましたけれども。そういう木目というのは、例えば、今はタイル貼りの風呂場でなんの面白みもないんですけど、前の風呂場はタイルを貼らないで、コンクリートの打ちっばなしにしたのですが、腰の部分だけですけどもね、そうすると湯気がこもってくるとコンクリートの壁面にいろんな湿気でかげりだとか模様が出てくるわけです。僕はぬるいお湯に30分以上1時間を越えるくらい、がぶりがぶり入っているのが好きなんです。それで湯船のふちにあごをつけて壁を見ていますと退屈しないんですね。いろんな顔が見えたり動物が見えたり、自分の思うように映像が自由に変貌したり、楽しいんですよ。それと同じような、これは気質もあると思うんです。しかし例えばエルンストがフロッターージュをやる啓示を受けたというのはそういうしみからで

あったり、古いところではダ・ヴィンチが壁のしみだとかひびから、ある画像を発展させていったということがあるわけですから。視覚的な人間というだけでなく、ある程度そういう想像性というか空想的な天分を持った人だったら誰だって、みなさんもたぶんそういうことだったら経験していっしょと思うのです。森の中を歩いていて、幹に穴があったりすると、妖怪変化に見えたりして一瞬どぎつとするような、そういう錯視といいますか、そういうのにつながる系統のものだと思うのです。それを積極的に、造形活動のなかに取り入れたり、いろんな実験をやってみました。

それから、オートマティスムという言葉をご存じだと思いますけれども、僕たちの場合は仲間とバスの中で、新宿から乗りまして、荻窪まで、別にそう意識して始めたわけではないのですけれども、ある言葉を発すると、いわばかけあい漫才と同じようなかたちになるわけですが、友達のほうがそれに反応した、ある言葉を発する、別になんの意味も通じていないのですけれども、そのやりとりがつかないでいくと、実にすばらしい詩のような、そういう感じがしたわけですね。それに気をよくして、荻窪に着くまでそれをやっていったのを覚えています。これもやっぱり一種のオートマティスムのバリエーションといえるかもしれません。それから夢の速記のようなこともやりました。これは意識的にある程度、夢というのは操作できるので、途中でやめてしまいましたけれども。目が覚めているときでも、夜の夢の世界の方がはるかに美しいし、楽しいし、怪奇であるし、予想もしないような世界が展開していくわけですね。だから夜がひじょうに待ち遠しくて、何か変な生活のスタイルがしばらく続いたのを覚えています。

その頃の同級生というのは美術学校が今とは違っていて、30歳過ぎの人も同級生の中にいるかと思うと18歳くらいの人もあるという、ひじょうに年齢の段落が極端にありまして、中には絵描きで通じた人というのは、わかっているかぎりではいくらもないのですね。学校を卒業して、ダンス教師になっちゃった。戦後に会って、どうしたと言ったら、「いま神主をやっている」というような、こういうシュルレアリスティックな男もおりました。学校を途中でやめて、四谷あたりのおまわりさんになった同級生もおりました。戦後に個展をやったときに、名前を見つけて懐かしがって、会場を訪ねてくれたんです。君何をやってるんだ、といったら「今、闇屋をやっているんだ」と、トラックを動かして闇屋大臣のような、たいへんな成功ぶりで、「まあ、がんばんなよ」とか何とか、威勢のいいことを言って帰った人間もおります。考えてみると、絵だけで生計をたてている、あるいは本格的な画家といえる人というのは、本当に数えるほどしかいないようです。大部分は戦争で亡くなっております。

40年に卒業するわけですが、卒業すると仲間はほとんど就職しなければいけない。そういう人たちだったものですから。それから世情がたいへん緊迫してまいりまして、なかなか絵を描いていけるというような状態ではなかったんですね。僕の場合は幸い、親父の仕送りで、まだ勤める必要もなしに、仕事をしておりましたけれども、たいへん周囲が寂しくなったことは事実です。そんな頃に、瀧口さんとそれから福沢一郎さんが検挙されたという知らせを受けまして(18)、たいへん被害妄想狂的な恐怖に陥ったのを覚えています。瀧口さんの場合は、それ

までいろいろ発表した資料だとかが欲しいということで、私が集めてあった『詩と詩論』だとか『文学』だとかその他の詩の同人雑誌のようなものとかをお届けしたのを覚えています。これは直接的な要因ということじゃなくて、その頃の特高警察というのは、シュルレアリスムというのは、なんだかわかんない、とにかくつついてみようじゃないか、というような、いわば、わけのわかんないというところに端を発した、ひとつの探りであったように思います。

以上でほしい、僕の学生生活の経過は終わるわけですけども、……例えば見せるための絵っていうのがありますよね。これは絵でもって第三者に働きかける、コミュニケーションをはかる、そういう意識のもとにかかれる絵だと思うのです。そういうこととは関係なしに、描かずにはいられずに描く、表現衝動にかきたてられて自発的に描き出すという絵もあるわけです。私なんかの場合は、そういう絵ではおそらく売れないだろうし、生活していけないだろうということを、……そうかといって売るための絵というのを意識的にかくというのは、自分をひじょうに不純に墮落させるような気がして、なかなかそういう気になれない、そういう二つの相反する意識にたいへんさいなまれて、しかもその二つのものというのは、いまだに、うまく調和したかたちで解決はしていない状態です。このあいだ、友達の写真家と話しこんで、その話をしたら、彼自身もそのことを言っているのですね。これは、人によっては、そういう抵抗だとかギャップなしに、ひじょうに肯定的に、現世を肯定して楽しく嬉しく金をもうけて、描ける人というのは、ひじょうに順応型というか、幸福な人たちだと思うのですけれども、そういう人たちはばかりじゃないわけです。見せるための絵というのは、例えば思考、あるいは意識の流れといってもいいのですが、そういうものが相手に伝えるためには、イメージ化するか、あるいは概念化するか、ひとつの第三者にわかるようなフィルターを通して、描く。たいへん理屈っぽい話になりますけれど、そういうものだと思うんです。ところが一方では、思考からイメージ化だとか概念化だとかいうところをとばしてしまつて、思考の流れ、意識の流れから直接、表現活動につないでいくような描き方っていうか、そういう形態というのもあるわけです。これは意識的に誰でもコントロールしてできるものではなくて、人によって描き方のタイプというのは違うと思いますけれども、今言ったようなことは、一種の狂気的狀況と僕は考えています。狂気という言葉はよく文学的にも造形的にも使われますけれども、僕はそんなふうに狂気というものの一部を規定しているのですね。もちろん精神病理学的な狂気とは違うわけです。

それで、時代的な環境というか、その頃の状況はひじょうに抑圧された、一辺倒のひきしめられたかたちの状況でして、いってみればそういう厚い壁に張り巡らされた中で、芸術家たちは仕事をやっていたわけです。壁があるということだけでも、それを乗り越える、破るという対象がはっきりしていただけ、幸いだったわけですけども、それをおおっぴらにできるわけではないわけですね。当然そこに、どういふふうにして自己解放をやっていくか、というような知恵とか意識がはたらくわけです。戦後のある時期の若い人たちというのは何をやってもいいという状況の中に、自由の中に放り出されたという時期がありましたけれども、たいいていの人たちは目標を定めることができなくて、ひじょうに、一種の虚脱感というか無気力な状態ですごした年代

が、いま中堅のところまでできているのではないかという気がするんですね。そういう意味からすると、踏み越える、破るという対象が具体的にないということよりは、われわれの方が、もっといじめられて、押し詰められていたかもしれないけれども、対象がはつきりしているだけ、まだまじだったような気がします。そういう結果から、パロディだとか、サティールだとか、あるいはソフィステケーション、ブラックユーモア、ジョーク、あるいは直接通じないような韜晦趣味というか晦渋さというか、そういうスタイルというのが、一種の隠れ蓑のようなかたちで、当然出てくるわけです。当時の他の、いろんなシュルレアリスティックなグループの絵をみると、ひじょうに苦渋に満ちた、あるいは暗鬱な、あるいはグロテスクなものがかかなり目立ちました。……そんなところに僕は日本のシュルレアリスティックな絵画の必然性というものの一部があるのではないかという気がするわけです。外国の場合だと、公式的な言い方ですけれども、ダダを通じてシュルレアリスムにつながっていくわけですが、それは単純に絵画だけの、造形活動だけの、社会、あるいは経済情勢、あるいは政治情勢、国家的な規模の権力のあり方と孤立してあったわけではなくて、そういうものが絵画活動、あるいは芸術活動のひとつの土壌であったわけですね。ですから、ちょうどむこうではロシア革命のおこる前夜であったろうし、それから内燃機関が発明された科学万能主義に向かう夜明けのような時代でもあったわけですね。ですから不況もありましたし、政治的な活動もあったでしょうし、いろんな数え切れないようなファクターというのが背景にあったので、それなりの前衛的な活動の必然性というのはあったと思うんですね。日本の場合は、今いったようなことにでも結び付けないと、単なる流行というか、形式をとりいれてそのままをすみたいな、そういうことでしか判断できなくなってしまうわけですね。これではあんまり的を得た見方ではないと思うんです。そういうかたちというのはたしかにあったにはあったし、日本の文化の歴史的な移入の推移をみても、奈良時代からそういうパターンというのは延々と続いているわけです。だから、言ってみれば、日本の文化というのは、どんづまり文化というか、はきだめ文化というか、こういう言い方ではたいへん汚い言い方ですが、朝鮮半島のように通過して、先に行くところがないわけです。いやおうなしにデッドエンドに詰め込まれていく。詰め込まれていけば、当然そこで自発的に発酵していく。そういう中で日本文化の性格は出てきたんじゃないかという考え方を僕は持っているんですね。それが悪いとかいいとかじゃなくて、ひとつの日本人的特徴だと思うんです。戦後だってそういうパターンというのは、あいかわらずだと思うんですね。

それから絵の方でどんな影響を受けたといわれれば、あらゆる絵に影響を受けたといえる。体質的にはエルンストなんかにひじょうに近い感じがするんです。おそらく彼がドイツ人であるし、私が地域的に北方的な、雪に閉ざされた中で成育したという、そんな、たいへん飛躍した言い方ですが、そんなところに理由があるんじゃないのかと考えたりするんですね。……他に私はたいへん中等学校の頃は、今でもそうすけれども病弱でして、わりかたわがままに何でもやれるような環境にありました。それで、めったやたらに多読したんですね。そういう中で、潜在的に後まで影響を受けていると思えるのはショーペンハウエルだとかニーチェだとか、

アルティバースェフのようなロシアの作家たちだとか、そういうのがなんというか、いい意味でというよりニヒスティックな虚無的な意味で、ひとつの潜在的な影響のあとをひいているような気がいたします。

それからさきほど、……時間もあんまりありませんので、文学的にはどんな人たちが好きであったかということ言えば、アポリネールだとかシュペルヴィエル、ネルヴァル、カフカ、リラダンといったような、そういうかたちになります。もちろんボードレールはたいへん好きでして、彼のコートを着た肖像がありますけれども、あのコートに熱中しまして、あのスタイルをまねてコートを作ったり、ナポレオンの立った襟に魅惑されまして、変な洋服を作らせたり、洋服屋泣かせをやったものです。

それから思想的には例えばベルグソンなんか、あれは学校を出てからだったと思いますけど、亡くなったときには師匠を失ったような感じを受けました。どういってベルグソンなんかに影響を受けたかといいますと、それまでの僕のかたくなな既成概念的な、固定観念を打破ってくれるのにひじょうに役立つくれたわけです。いわば流動的なかたちでものをとらえる、そういう融通無碍というか、……流れを止めたり、裁断して停止パターンを作ったりするということではなくて、流れそのものとして受容していくような、そういうものの捉え方というのを、それまで僕は知らなかったわけです。それでひじょうに、おかげをこうむったという意識があります。

この会場で《ユパス》というのがありますけれども、あれはリラダンの、何ていう小説か忘れちゃったけれども、おそらく彼の作品の一部から借りたものでして、わが国にも三、四年前に未来学なんていうのが突然顔を出しまして、我々に東の間のバラ色の夢を見せて消えてしまったことがありましたけれども、リラダンの時代というのはやはり、さっきもちょっと触れたように、機械文明というか、マルコーニだとかエジソンだとか英国の内燃機関だとかダーウィンだとか、いろんな、今までになかった科学的な一種の革命ともいえるような、未来にもものすごく夢をかけられるような時代だったと思うんですね。それに対する夢と不安と反発というのを一緒に持つよう



浜田浜雄《ユパス》1939年 東京国立近代美術館蔵

な気がするのです。それを「未来のイヴ」だとかの作品に投影しているような気がするのです。彼のそういった広汎な知識、そういうものに僕はたいへん打たれてまして、その中から《ユパス》というのは、象徴的な意味で借りたのです。あれは美しいかどうか知りませんが、僕自身としてはかなりの、パロディもあるし諷刺もあるし、意地の悪いところもこめて描いたものですが、別にそういうことが表面に出なければいけない、第三者に伝達されなければならないということではなくて、一種の、作品というのは僕にとっては排泄行為であるという、そういう考え方で、さっきも申し上げた見せる絵、あるいは自主的な絵というもののバランスを、排泄行為ということで、なんとかごまかして今まで来たようなところがあります。

それからこのあいだ、中野嘉一さんという方から、『前衛詩運動史の研究』という労作の本を贈呈されたんですけど(19)、それを繰っていると、いろんな詩人の名前が出てくるんですね。考えてみると、僕の周囲だけではなくて、その頃の僕と同じような活動をした詩人にも、当然、新しい詩人たち、文学者、そういう人たちの交流というものがあつたんじゃないかという気がします。ですから、さっきも美術館の方にお話しをしたんですけども、ヨーロッパではもちろん、文学者、詩人、音楽家を問わず、芸術家が一種の包括的なかたちで造形運動にも関わりを持っていた歴史があるわけですね。それと同じように日本でも、多分にそういうことがあつたに違いないと思いますし、直接的でないにしても、そういう部分に目をつぶってすごすのでは、本当のその頃の運動というのを掘り当てることできないんじゃないかという気がするのです。僕の場合は、だいたい「新領土」(20)という詩のグループがありましたけれども、その人たちとのつきあいが主でしたし、直接的に影響しあつたりしたということではなくて、かたちにならないかたちでの示唆とか影響とかはあつたんじゃないかと思うのです。むしろ、数からすれば僕がつきあっている画家よりは詩人の方が多かつたと記憶していますね。それで、VOUクラブというのを北園克衛氏が主宰していましたけれども、これは「絵画」グループの1回展の後くらいに北園氏から呼び出しがかかりまして、VOUクラブに入らないかと勧誘がありました。私はちょっとおじけづいてしまって断りましたけれども。それから東京詩人会とか日本詩人会とか、そういう詩人の集まりのときに、僕の持っている詩の朗読のレコード、コクトーだとかのものだったと思いますが、それを貸してくれなんて言われて提供したこともありました。まあ、その頃、家から離れてたむろする所というのは新宿の酒場のような、スタンドのような所です。そこへいけば誰かに会うし、文士とか詩人とか俳優とかがたむろして、なかなかいい、今はちょっと見られないような雰囲気がありました。

これで私の話はだいたい終るんですけど、私にとってシュルレアリスムっていうのがどんな意味を持っていたかということ振り返ってみますと、やはり人間解放とか人間精神の解放とか、そういう意味では私にたいへん重要なエポックを与えてくれた運動だと思います。ご静聴ありがとうございました。(拍手)

註

- (1) 1934(昭和9)年入学。
- (2) 1936年、第23回二科展に《廃墟に咲く》《白夜》入選。
- (3) 二科十二人展(天城画廊、1936年12月12日-17日)に《サッフオー》《煉瓦焼場》出品。
- (4) 1937年、第24回二科展に《月の花粉》入選。
- (5) 福沢一郎のカラージュが表紙となったのは、『詩と詩論』の後身となった詩誌『文学』3号(1932年9月)。
- (6) 「海外超現実主義作品展」1937年6月9日-14日、銀座・日本サロン
- (7) 「アニメ」は1935年4月結成。創立メンバー:有海千尋、小山田二郎、金子親、小島義也、矢崎博信、山鹿正純、横山千勝。浜田は東京美術学校の学生も参加していたと講演で語っているが、実際は全員が帝国美術学校の学生である。
- (8) 「JAN」は1934年6月結成。創立メンバー:荒木剛、藤井令太郎、浜谷次郎、加藤文生、村瀬静孝、武藤久、横地康国、中山爾郎、酒井正、渡部徹、中村道、永井宏、林兵治。浜田は講演の中でアニメより下という言い方をしているが、結成はJANのほうが早い。
- (9) 「表現」は1936年1月結成。創立メンバー:浅原清隆、大塚耕二、小田正春、野尻三郎、長谷川宏、森堯之。
- (10) 「絵画」は1938年12月結成。創立メンバー:浜田浜雄、石井新三郎、三輪田俊助、長村宏、立川鴻三郎、田中一久、武内秀太郎、河北倫明。
- (11) 「ジュヌ・オム」は1938年1月結成。創立メンバー:渡部武、田中富士雄、山本昌尚、山口英哉、藪内正直、安永賢造、角野毅。
- (12) 「黒色美術展」は1935年3月結成。創立メンバー:野原隆平、小野里利信、清野恒、山本直武。
- (13) 「飾画」は1934年7月結成。創立メンバー:糸園和三郎、高松甚二郎、塚本清一、山本正、齋藤長三。
- (14) 江川和彦「日本のシュルレアリスム絵画を基礎づけた戦前期の動き」『現代の眼 東京国立近代美術館ニュース』251号、1975年10月、p.5
- (15) 「絵画」展の開催は以下の通り。第1回展、1938年12月20日-22日、第2回展、1939年5月22日-24日、第3回展、1939年12月13日-15日、第4回展、1940年6月7日-9日、場所はいずれも銀座紀伊国屋画廊。
- (16) 《市民広場散歩》《市民広場監視》《市民広場標識》の3点が制作され、「散歩」「監視」の二点が第2回絵画展に出品された。
- (17) 実際には《オレ・シュブラック嬢のりぼん》の題で3点が第3回展に出品された。
- (18) 1941年4月5日。瀧口の回想では3月5日となっている。
- (19) 中野嘉一『前衛詩運動史の研究』新生社、1975年8月。
- (20) 『新領土』は1937年5月創刊。1941年5月の48号まで刊行。